



Hipertexto 12  
Verano 2010  
pp. 179-188

***Estrella distante* de Roberto Bolaño:  
la tematización de una poética teratológica**  
Ignacio Rodríguez de Arce  
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Hipertexto

**E***strella distante* (1996) es la quinta novela de Bolaño: “una aproximación, muy modesta, al mal absoluto” (*Entre paréntesis* 20), definición tematizante que el propio escritor chileno ofrece de su obra. El citado texto (aparecido el mismo año de *La literatura nazi en América*, sólo unos meses después) retoma diégesis y trama del relato “Ramírez Hoffman, el infame” que cerraba *La literatura nazi* y las somete a un proceso de (re)construcción y ampliación donde autocita, autoplagio y *mise-en-abyme* constituyen una parte fundamental de estos. Roberto Bolaño, una vez más, se manifiesta perfectamente consciente de las implicaciones, a todos los niveles, de este proceder intertextual; es el mismo autor quien, en el prefacio de *Estrella distante*, declara:

En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América* se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de las FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en Africa, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de *La literatura nazi* sería como contrapunto, acaso como anticlimax del grotesco literario que lo precedía [...]. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos. (*Estrella distante* 11)

Las palabras de Bolaño no pueden ser más claras: se trata de una (re)elaboración del texto precedente –“Ramírez Hoffman, el infame”, recordemos- que, en definitiva, propone un texto ‘casi igual’ a éste, aún cuando la referencia contenida en el prólogo al *Pierre Menard* borgeano nos indica claramente que Bolaño, una vez más, es perfectamente consciente del alcance que posee la praxis de la autocita y del autoplagio. Los dos textos bolañianos, *Estrella distante* y “Ramírez Hoffman, el infame”, son, en última instancia –y en esto, una vez más como hemos visto precedentemente, Borges y Bolaño parecen coincidir-, dos *enunciados*; cada uno de los cuales se concibe como un acto distinto y diferente del otro por lo que su

intrínseca diversidad no puede ser superable. Por tanto, la reproducción o (re)elaboración de éstos por parte de un *sujeto* –aunque se trate, como en este caso, del mismo *sujeto* creador del precedente- constituye un estadio nuevo, tal y como sostenía Bajtín (318-320), y fundamental en la vida de un objeto textual entendido como *enunciado*. Ambos relatos bolañanos, si tratamos de leerlos el uno junto al otro -pero también el uno dentro del otro-, nos mostrarán sus distintas perspectivas y sus diferentes redes relacionales. A modo de ejemplo, veamos como comienzan “Ramírez Hoffman, el infame” y *Estrella distante*: i) “La carrera del infame Ramírez Hoffman debió comenzar en 1970 o 1971, cuando Salvador Allende era presidente de Chile. Casi con toda seguridad asistió al taller de literatura de Juan Cherniakovski en Concepción, en el sur. Entonces se hacía llamar Emilio Stevens y escribía poemas que Cherniakovski no desaprobaba aunque las estrellas del taller eran las gemelas María y Magdalena Venegas, poetisas de Nacimiento, de diecisiete años, tal vez dieciocho, estudiantes de sociología y psicología respectivamente.” [“Ramírez Hoffman, el infame”] (*La literatura nazi en América* 181); ii) “La primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era presidente de Chile. Entonces se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle y a veces iba al taller de poesía de Juan Stein, en Concepción, la llamada capital del Sur. No puedo decir que lo conociera bien. Lo veía una vez a la semana, dos veces, cuando iba al taller. No hablaba demasiado. Yo sí. La mayoría de los que íbamos hablábamos mucho: no sólo de poesía, sino de política, de viajes (que por entonces ninguno imaginaba que iban a ser lo que después fueron), de pintura, de arquitectura, de fotografía, de revolución y lucha armada; lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época, pero que para la mayoría de nosotros era como un sueño o, más apropiadamente, como la llave que nos abriría la puerta de los sueños, los únicos por los cuales merecía la pena vivir.” [*Estrella distante*] (*Estrella distante* 13.).

Parece evidente que Bolaño se cuenta entre esos autores que consideran que las relaciones entre individuos y textos forman tejidos dialógicos, tiene un carácter intertextual. En Bolaño “la historia literaria opera junto a la metaficción” (Espinoza 173). Toda su obra es un proceso constitutivo y reelaborativo de una dinámica autorreferencial que se yergue fragmentariamente (ver Ventura 187-218); de un conjunto de “significativas relaciones inter y transtextuales que obligan a una fuerte participación del lector” (Promis 54). Por si fuera poco, el método de (re)elaboración y de reconstrucción del relato “Ramírez Hoffman, el infame”, que Bolaño pone en práctica en la redacción de su novela *Estrella distante*, no es muy diferente, en cierto modo, de la *praxis* estructuralista –de la ‘actividad’ del estudioso estructuralista-, tal y como la había definido Barthes (308-340); es decir, la consecución de un *simulacro* capaz de dar mayor inteligibilidad al texto. En cierta medida, *Estrella distante* es un *simulacro* de “Ramírez Hoffman, el infame”, del mismo modo que, como veremos, “Ramírez Hoffman, el infame” puede a su vez considerarse como un *simulacro* de *Estrella distante*, estableciéndose entre ambos una verdadera relación especular.

Como el propio Bolaño había declarado, *Estrella distante* se define temáticamente como un estudio, o análisis, del mal. El mal –o, más en concreto, aquello que Bolaño denomina “el mal absoluto”- es una de las temáticas dominantes en la obra del chileno; además de la novela que tratamos ahora de analizar, también en 2666

éste es el tema o motivo central que recorre, articula y cohesiona íntimamente la obra. Bolaño concibe el mal, la tendencia inexorable hacia el mal, como la patología más característica del hombre contemporáneo. Comentando el poema *Le voyage* (CXXVI)<sup>1</sup>, de Baudelaire, sobre el que Bolaño había reflexionado pormenorizadamente en su conferencia “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, éste dice:

En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal. (*El gaucho insufrible* 151)

La extrema lucidez baudelairiana –esta parece ser la conclusión de Bolaño- le había permitido diagnosticar el más profundo de los trastornos del hombre contemporáneo: el *tedium* provocado por la consciencia unívoca de haberse deslizado hacia un punto muerto del que es imposible escapar. La única vía de fuga que parece abrirse ante el atónito hombre de nuestro tiempo no es otra, consecuentemente, que la del mal.

*Estrella distante* nos narra la peripecia existencial de Alberto Ruiz-Tagle/ Carlos Wieder –Emilio Stevens/ Ramírez Hoffman, en “Ramírez Hoffman, el infame”-. Alberto Ruiz-Tagle es un joven poeta que frecuenta el taller de poesía del Juan Stein, el mismo taller que frecuentan el narrador de ambos textos<sup>2</sup> - *Estrella distante* y “Ramírez Hoffman, el infame”- y las gemelas Véronica y Angélica Garmendia, entre otros. Desde el primer momento Ruiz-Tagle parece diferente de los demás: es un personaje taciturno al que no interesan las discusiones políticas ni hablar sobre la revolución o la lucha armada; tampoco expresa sus opiniones estéticas ni artísticas, incluso se mantiene al margen de su propia creación poética, de la que se desinteresa. Ruiz-Tagle, sin embargo, está buscando algo: un nuevo punto de vista y una perspectiva distinta para la que ha de ser su ‘auténtica’ voz autorial:

[...] Escuchaba, sus críticas eran ponderadas, breves y siempre en un tono amable y educado, leía sus propios trabajos con desprendimiento y distancia y aceptaba sin rechistar incluso los peores comentarios, como si los poemas que sometía a nuestra crítica no fueran suyos. Esto no sólo lo notamos Bibiano y yo; una noche Diego Soto le dijo que escribía con distancia y frialdad. No parecen poemas tuyos, le dijo. Ruiz-Tagle lo reconoció sin inmutarse. Estoy buscando, respondió. (*Estrella distante* 21)

La conclusión del periodo de búsqueda estética de Ruiz-Tagle -“[...] ¿Y qué te cuenta? –Ruiz-Tagle *ndr.*- La Gorda pensó durante un rato antes de responder. De la nueva poesía, pues, de qué otra cosa. ¿La que él piensa escribir?, dijo Bibiano

<sup>1</sup> «Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !/ Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,/ Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image :/ Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui». (*Les fleurs du mal* 159).

<sup>2</sup> Hay, en todo caso, una diferencia entre la voz narrante de *Estrella distante* y la de “Ramírez Hoffman, el infame”: en el primer caso la voz narrante se corresponde a un “yo” cuya identidad última se desconoce -¿el Arturo B. (tal vez, el Arturo Belano de *Los detectives salvajes* (1998) y presunto narrador de 2666) citado en el prefacio de la novela? ¿el propio Roberto Bolaño?;- en el segundo, la voz narrante se corresponde a un Roberto Bolaño ficcionalizado.

con escepticismo La que él va a *hacer*, dijo la Gorda. ¿Y saben por qué estoy tan segura? Por su voluntad. Durante un momento esperó que le preguntáramos algo más. Tiene una voluntad de hierro, añadió, ustedes no lo conocen.” (*Estrella distante* 24-25)- parece coincidir con los días -septiembre de 1973- del golpe de estado del general Pinochet. En los días siguientes a éste, tras saber que las gemelas Garmendia se habían refugiado en su casa paterna de Nacimiento huyendo del fragor militar de la capital, Ruiz-Tagle decide que ha llegado el momento de dar el primer paso y comenzar a trabajar en el concreto desarrollo de su artefacto estético. Es un momento de capital importancia en *Estrella distante*; veámoslo:

Unas horas después Alberto Ruiz-Tagle, aunque ya debería empezar a llamarle Carlos Wieder, se levanta.

Todos duermen. El, probablemente, se ha acostado con Verónica Garmendia. No tiene importancia. (Quiero decir: ya no la tiene, aunque en aquel momento sin duda, para nuestra desgracia, la tuvo.) Lo cierto es que Carlos Wieder se levanta con la seguridad de un sonámbulo y recorre la casa en silencio. Busca la habitación de la tía. Su sombra atraviesa los pasillo en donde cuelgan los cuadros de Julián Garmendia y María Oyarzún junto con platos y alfarería de la zona. Wieder, en todo caso, abre puertas con gran sigilo. Finalmente encuentra la habitación de la tía en el primer piso, junto a la cocina. Enfrente, seguramente, está la habitación de la empleada. Justo cuando se desliza al interior de la habitación escucha el ruido de un auto que se acerca a la casa. Wieder sonrío y se da prisa. De un salto se pone junto a la cabecera En su mano derecha sostiene un corvo. Ema Oyarzún duerme plácidamente. Wieder le quita la almohada y le tapa la cara. Acto seguido, de un sólo tajo, le abre el cuello. En ese momento el auto se detiene frente a la casa.. [...] Poco después está en la puerta, respirando con normalidad, y les franquea la entrada a los cuatro hombres que han llegado. Estos saludan con un movimiento de cabeza (que sin embargo denota respeto) y observan con miradas obscenas el interior en penumbras, las alfombras, las cortinas, como si desde el primer momento buscaran y evaluaran los sitios más idóneos para esconderse. Pero no son ellos los que se van a esconder. Ellos son los que buscan a quienes se esconden.

Y detrás de ellos entra la noche en 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 sólo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendia, pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios. (*Estrella distante* 32-33)

Asistimos, en estas páginas, a la transformación de Ruiz-Tagle<sup>3</sup> en Carlos Wieder. La dualidad Ruiz-Tagle/ Wieder no pretende manifestar en esta obra tan sólo una

<sup>3</sup> Obsérvese como en “Ramírez Hoffman, el infame” el mismo párrafo omite la información fundamental que obtenemos en *Estrella distante*: el acallamiento de Ruiz-Tagle y la aurora de Carlos Wieder; aquí será Emilio Stevens, y no todavía Ramírez Hoffman, el autor de los hechos: “[...] Y un buen día, digamos dos semanas después o un mes después, aparece Emilio Stevens en Nacimiento. Tuvo que ser así. Una noche o tal vez antes, un atardecer de esos melancólicos del sur, en plena primavera, tocan a la puerta y allí está Emilio Stevens y las Venegas se alegran de verlo, lo acosan a preguntas, lo invitan a cenar y después le dicen que puede quedarse a dormir y durante la sobremesa probablemente leen poemas, Stevens no, él no quiere leer nada, dice que está preparando algo nuevo, se sonrío, adopta una actitud misteriosa, o tal vez ni siquiera se sonrío, dice secamente que no y las Venegas asienten, *creen* comprender, inocentes, no comprenden nada, pero creen comprender y leen sus poemas, muy buenos, densos, una amalgama de Violeta Parra y Nicanor y Enrique Lihn, como si esa amalgama fuera posible, una replica del diablo de Joyce Mansour, Sylvia Plath y Alejandra Pizarnik, el cóctel perfecto para decirle adiós al día, un día del año 1973 que se va irremediadamente, y por la noche Emilio Stevens se levanta como un sonámbulo, tal vez durmiera con María Venegas, tal vez no, pero lo cierto es que se levanta con la seguridad de

(re)interpretación del sistema temático del *Doppelgänger* entendido como quiebra de la unidad subjetiva de la personalidad humana, o como “deforme descentralización especular del sujeto” (Bessiere 103), sino que en dicho *dividuum* se evidencia el interés de Bolaño por categorizar y tipologizar “modalmente” (Bajtín 1963: 63-75) a sus personajes: éstos no son otra cosa que ‘modos de ser’, caracterizados a su vez por ‘modos de pensar’ y ‘modos de hacer’. De este modo, superado el ‘modo de ser’ *Ruiz-Tagle*, disuelta toda posibilidad de fijeza del mismo, triunfa y se impone de manera absoluta un ‘modo de ser’ nuevo, que, obviamente vehicula un ‘modo de hacer’ y un ‘modo de pensar’ igualmente nuevos: el ‘modo’ *Wieder*. El asesinato de las hermanas Garmendia tiene, pues, una valencia fundacional; dentro del texto de *Estrella distante* categoriza el momento en que la ‘perspectiva *Wieder*’ cristaliza a través de un acto que, conforme a la lógica interna de esta misma, expresa una propia *Weltanschauung* estética; su primera *performance*. Además la historia de la muerte y de la desaparición de las hermanas Garmendia –ejemplo de la historia más difícil de relatar para Bolaño: la de los jóvenes latinoamericanos desaparecidos y asesinados- se narra a través de dicho expediente tópico del *Doppelgänger* de modo que “el trabajo de recuperar la memoria entre la construcción de la *imago* y el reconocimiento del *phantasma* establece una distancia respecto a la historia que se pretende contar” (Manzoni 41).

A partir de ese momento, tras el crepúsculo de Ruiz-Tagle, el teniente Carlos Wieder, de las FACH, se entrega a la consciente construcción de su obra poética; durante el final de 1973 y el curso del 1974 Wieder realiza una serie de vuelos que constituyen, respectivamente, distintas *performances* de su universo estético. En el último de éstos, a finales del año 1974, Wieder realiza una última *performance* aérea que es, simultáneamente, *enunciado* y explicitación última de éste: el manifiesto de una propia *ars poetica*:

Algunos jefes le desaconsejaron volar. Wieder desoyó los malos presagios [...]. Después su avión se elevó y los espectadores vieron, con más esperanza que admiración, algunas piruetas preliminares. [...] Allí mismo escribió el primer verso: *La muerte es amistad*. Después planeó sobre unos almacenes ferroviarios y sobre lo que parecían fábricas abandonadas [...]. Escribió el segundo verso: *La muerte es Chile*. Luego giró a las 3 y enfiló hacia el centro. [...] Sobre La Moneda, escribió el tercer verso: *La muerte es responsabilidad*. [...] En el camino de vuelta al aeródromo escribió el cuarto y quinto verso: *La muerte es amor* y *La muerte es crecimiento*. [...] Sólo un puñado de amigos y dos periodistas que en sus ratos libres escribían poemas surrealistas siguieron desde la pista espejeante de lluvia, en una estampa que parecía sacada de una película de la Segunda Guerra Mundial, las evoluciones del avioncito debajo de la tormenta. Por lo que se refiere a Wieder, acaso no se diera cuenta de que su público se había tornado tan exiguo.

Escribió, o pensó que escribía: *La muerte es mi corazón*. Y después: *Toma mi corazón*. Y después su nombre: Carlos Wieder, sin temerle a la lluvia ni a los relámpagos. Sin temerle, sobre todo, a la incoherencia.

Y después ya no tenía humo para escribir [...] pero escribió: *La muerte es resurrección* y los fieles que permanecieron abajo no entendieron nada pero entendieron que Wieder

---

los sonámbulos y se dirige a la habitación de la tía mientras escucha el motor de un coche que se acerca a la casa, y luego degüella a la tía, no, le clava un cuchillo en el corazón, más limpio, más rápido, le tapa la boca y le entierra el cuchillo en el corazón y después baja y abre la puerta y entran dos hombres en la casa de las estrellas del taller de poesía de Juan Cherniakovski y la jodida noche entra en la casa, y luego vuelve a salir, casi de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz.” (*La literatura nazi en América* 182-183).

estaba escribiendo *algo*, comprendieron o creyeron comprender la voluntad del piloto y supieron que aunque no entendieran nada estaban asistiendo a un acto único, a un evento importante para el arte del futuro. (*Estrella distante* 88-92)

La *performance* que ‘firma’ Wieder es un ‘acto único’; un *enunciado* del que resulta necesario establecer la relación con la realidad externa y con la instancia autorial que lo declara; un instante preciso, podríamos decir, dentro del incesante fluir del discurso. En sustancia, dicha *performance* wiederiana no es otra cosa que una suerte de *ready-made* duchampiano realizado bajo la perspectiva dominante del nihilismo poético del teniente de las FACH: una obra cuya finalidad última no es estética sino ‘funcional’, que pretende transmitir el concepto de que cualquier cosa puede ser una obra de arte, o, lo que es lo mismo, de que *nada es arte*, de que el único objetivo posible del *performer* es el de ofrecer al espectador una secuencia de estímulos alusivos que este debe interpretar. Dicho principio –central, en nuestra opinión, en la perspectiva wiederiana- se manifiesta plenamente en la exposición fotográfica que el teniente organizó en un departamento de Santiago, y que significó su última, pero decisiva, realización estética:

Los reporteros surrealistas hacían gestos de desagrado pero mantuvieron el tipo. 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. La 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. La fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan 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. [...] 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. (*Estrella distante* 97)

Un artificio textual que posee una “línea argumental” propia, que posee un cierto carácter metaficcional –pues el sólo *ordo artificialis* al que se someten cada una de las *performances* anteriores que lo constituyen implica un comentario sobre las mismas-; y en donde todo parece funcionar a dos niveles: uno constituido por cada una de las *performances* seguidas por Wieder para elaborar el texto mayor –cada uno de los asesinatos, evidentemente- y otro, superior, compuesto por el simulacro textual en donde éstas podrían adquirir un significado. Una lectura superficial del simulacro wiederiano, por tanto, parecería confinarlo al ámbito del *significante* lacaniano, de un signo que todavía no significa nada, que necesita de una serie de nexos que sólo una inteligencia figural podría establecer (Lacan 45 -57). Por si fuera poco, además, el arte fotográfico es arte de la mirada pero también arte de la duplicación y el autor de las fotografías es un “doble de sí mismo que se oculta detrás de sus propios ojos” (Manzoni 46).

Si ponemos en relación, sin embargo, el fragmento de *Estrella distante* que estamos comentando con “Palabras del espacio exterior”, texto que es parte de una larga crónica escrita por Bolaño a la vuelta del primero de los dos viajes hechos al

Chile postpinochetista, a finales de 1998, podríamos, tal vez, aventurar otra explicación. Veamos, en primer lugar, una significativa parte de “Palabras del espacio exterior”:

[..] Algunas órdenes son tajantes: se habla de matar en el acto, se habla de arrestos, se habla de bombardeos. Los hombres que hablan en ocasiones bromean: el gesto no los hace más cercanos, al contrario, los abisma, son hombres que salen de fosas invisibles e imperceptibles y que en un lenguaje vagamente militar se comprometen a instaurar el orden. El humor del que hacen gala es, pese a todo, familiar. Un humor que uno reconoce y que no quisiera reconocer.

El que habla puede ser mi padre o mi abuelo. El que transmite las órdenes puede ser un antiguo compañero de escuela, el matón o el aplicado, el anodino o aquel que participó en nuestros juegos una sola vez. En esas voces familiares nos podemos contemplar, sesgadamente, como si nos viéramos en un espejo. [...] La cinta avanza y poco a poco las voces se hacen cada vez más familiares, como si siempre hubieran estado allí, hablándonos, amenazándonos. El símil sobra. De hecho, siempre estuvieron allí. Son los hombres que ordenaron a un padre sodomizar a su hijo si no quería que los mataran a ambos, los capataces que introdujeron ratas vivas en la vagina de una mirista de veintidós años a la que llamaron puta. [...] Las voces, como si se tratara de una inmensa radionovela, *están actuando para nosotros, pero sobre todo están actuando para ellos mismos*. Pornografía, snuff movies. Por fin han encontrado el papel de su vida. Los soldados, finalmente, tiene su guerra, su mejor guerra: frente a ellos estamos nosotros, desarmados, pero *mirando y escuchando*. (Entre paréntesis 79-81)

El texto hace referencia a *Interferencias secretas*, una cinta grabada ilegalmente en la que se transmiten una serie de órdenes y contraórdenes el 11 de septiembre de 1973, el día del golpe militar; los comentarios de Bolaño al respecto no podían resultar más reveladores: las voces militares “actúan para nosotros”, realizan su *performance* buscando la ‘complicidad hermenéutica’ del espectador, que “mira y escucha”; pero, sobre todo, “actúan para ellos mismos”, categorizándose, por tanto, *modalmente*: también éstas son un ‘modo de hacer’ que refleja un ‘modo de ser’. La transcendencia –pensamos- de la aproximación de ambos textos y de su (re)lectura en clave complementaria es enorme: si leemos e interpretamos las distintas *performances* wiederianas bajo la perspectiva que nos ofrecen las “Palabras del espacio exterior” bolañianas, éstas adquieren una dimensión totalmente distinta. Bajo dicha óptica, las *performances* wiederianas no son otra cosa que un *pastiche*, que una mera reproducción contingente de los *estilemas* que caracterizaban las *performances* de la milicia golpista chilena: asesinatos, torturas, violaciones, sevicias de todo tipo, etc. Lo que implica, consecuentemente, que Wieder ofrece un modelo poético resolutivo; o, dicho de otro modo, que se compromete con la ‘realidad’, que sus manifestaciones poéticas son, paradójicamente, ‘realistas’, semánticamente unívocas y precisas: la poética grotesca y teratológica de Wieder no sería entonces más que el reflejo estético ‘realista’ de la sociedad grotesca y teratológica del Chile pinochetista. Un ‘Real’ monstruoso, parecería decirnos Bolaño, cuyo resultado especular es una poética de la muerte; poética que, en pureza, es el único sistema que *objetiviza* y tematiza ese periodo oscuro de la historia chilena. Hacer de Wieder una suerte de ‘poeta del régimen’ es la manera metonímica con la que la inteligencia figural de Bolaño categoriza, (re)construye podríamos decir incluso, el Chile de Pinochet y reestablece un nuevo modelo de relación entre literatura y dictadura (ver Lepage 67-89).

Tras la exposición fotográfica el teniente Wieder desaparece: se pierden<sup>4</sup> sus huellas y entra en la leyenda y en el silencio. Algunos años después, el narrador recibe la visita del detective Abel Romero, un famoso policía de la época del presidente Salvador Allende, que trata de reconstruir el puzzle de la desaparición de Wieder; considera que éste todavía vive y que se puede llegar a dar con su paradero siguiendo unas huellas muy especiales: algunos manifiestos estéticos, artículos o producciones ‘artísticas’ de todo tipo en las que cree adivinar el singularísimo *Wieder’s touch*. Para ello, es decir, para el estudio hermenéutico de unas piezas que, en última instancia, pueden decir algo sobre dónde se esconde Wieder, Abel Romero necesita el auxilio de un especialista en ‘cosas literarias’, y ahí es donde entra, precisamente, el narrador –recuérdese que en “Ramírez Hoffman, el infame” el narrador es un Roberto Bolaño ficcionalizado-. Este, tras revisar, leer y analizar todo el material compilado por Romero, cree percibir la mano de Wieder en creaciones que, como ésta, se ocultan bajo el alias de un posible seudónimo:

El poema presentaba el asunto bajo otra perspectiva [...]. 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. (*La literatura nazi en América* 199)

Wieder se entrega en dicho poema a un ejercicio genettianamente metatextual: sus versos comentan y justifican las *performances* fotográficas precedentes, establecen un nexo con ellas; el poeta habla de su personal «désert d'ennui», de un ideario espiritual (*el absoluto*) con el que cree poder ganarse el guiño cómplice del lector; se perfilan, en última instancia, en dichos versos las líneas generales de la *Weltanschauung* wiederiana. En otro de sus textos, bajo el seudónimo de Jules Defoe, Wieder habla de su ideario poético: la no-literatura, el no-arte, ya que todo *puede ser* literatura, *puede ser* arte –recordemos que éste era el principio inspirador, como vimos, de los *ready-made* wiederianos-: la cancelación, en definitiva, de una *literaturnost* diferencial: “En el primero –un ensayo de Jules Defoe, *ndr.*- se propugnaba, en un estilo entrecortado y feroz, una literatura escrita por gente ajena a la literatura (de igual forma que la política, tal como estaba ocurriendo y el autor se felicitaba por ello, debía hacerla gente ajena a la política). La revolución pendiente de la literatura, venía a decir Defoe, será de alguna manera su abolición. Cuando la Poesía la hagan los no-poetas y la lean los no-lectores [...]” (*Estrella distante* 143). Gracias a fragmentos como estos, en los que el teniente de las FACH se ‘ensimisma’ en la exégesis de su obra precedente, explicando, categorizando y describiendo además cómo esta misma ha sido concebida y realizada, el detective Romero reúne la información necesaria que le permitirá dar con el paradero del desaparecido oficial chileno. El ulterior asesinato del teniente Wieder cerrará la parábola narrativa de *Estrella distante*.

<sup>4</sup> Variantes de este motivo del ‘autor secreto’ los encontramos en el relato “Henri Simon Leprince”, del volumen *Llamadas telefónicas* (1997), en la novela *Los detectives salvajes* (1998) y, sobre todo, en *2666* (2004).

*Estrella distante* presenta, por si fuera poco, una última muestra de la acusada vocación metanarrativa de Roberto Bolaño. Bibiano, amigo cómplice del narrador y destacado miembro -junto con el narrador mismo, Alberto Ruiz-Tagle y las hermanas Garmedia- del taller poético de Juan Stein, se confiesa con éste en un determinado momento de la narración y le habla de sus futuras fatigas literarias:

A veces Bibiano me explicaba sus proyectos: [...] quería, finalmente, escribir un libro, una antología, de la literatura nazi americana. Un libro magno, decía cuando lo iba a buscar a la salida de la zapatería, que cubriría todas las manifestaciones de la literatura nazi en nuestro continente, desde Canadá (en donde los quebequeses podían dar mucho juego) hasta Chile, en donde seguramente iba a encontrar tendencias para todos los gustos. Mientras tanto no olvidaba a Carlos Wieder y juntaba todo lo que aparecía sobre él [...]. (*Estrella distante* 52)

*La literatura nazi en América* sería, pues, una obra de Bibiano, escrita bajo el heterónimo de Roberto Bolaño; del mismo modo que “Ramírez Hoffman, el infame” sería el resultado de ese “juntar todo lo que aparece” sobre Carlos Wieder: la peripecia existencial de éste narrada por el propio Bibiano, de nuevo bajo el heterónimo de Roberto Bolaño: nuevamente una *invención del propio* en la *invención del otro* -recordemos que Bolaño privilegia el espacio de la alteridad, “el “otro” espacio único posible” (Promis 56)-, nuevamente una recreación lúdica alrededor de la derridiana legibilidad del nombre propio que nos catapulta a las zonas limítrofes de la experiencia autoficcional. En definitiva, el chileno ejecuta con ese fragmento una *mise-en-abyme* muy particular: en el seno de *Estrella distante* se inserta el relato de la génesis de *La literatura nazi en América*; dicho relato manifiesta la posibilidad de una lectura de *La literatura nazi en América* en la que ésta desarrolle dinamisismos distintos y autónomos. Gracias a esta *mise-en-abyme* bolañiana, que condiciona toda posible (re)lectura de *La literatura nazi en América*, ésta no sólo perdería su *linealidad*, sino que se transformaría en ese *simulacro* capaz de hacer mayormente inteligible *Estrella distante*. Una vez más Bolaño nos invita a deslizarnos, y se desliza él mismo, a lo largo del eje *paradigmático*.

### Obras citadas

Bajtín, Mijail (1959-61), “el problema del texto en la lingüística, la filosofía y otras ciencias humanas”. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985

\_\_\_\_\_ (1963), *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986

Barthes, Roland, *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix-Barral, 1983

Baudelaire, Charles (1857), *Les fleurs du mal*. Paris: Calmann-Lévy, 1882

Bessiere, Irene, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974

Bolaño, Roberto, *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix-Barral, 1996a

\_\_\_\_\_, *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996b

\_\_\_\_\_, *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003

\_\_\_\_\_, *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004

Espinosa, Patricia, "Tres de Roberto Bolaño: el crac a la posmodernidad". *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa H. Santiago de Chile: Frasis editores, 2003: 167-177

Lacan, Jacques, *Escritos. Vol. 1*. Madrid: Siglo XXI, 2001

Lepage, Caroline, "Littérature et dictature: lecture croisée de trois romans de Roberto Bolaño (*Estrella distante*, *Amuleto*, *Nocturno de Chile*)". *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Eds. Karim Benmiloud et Raphaël Estève. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2007: 67-89

Manzoni, Celina, "Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*". *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: ediciones Corregidor, 2002: 39-51

Moreno, Fernando, *Roberto Bolaño: una literatura infinita*. Poitiers: Université de Poitiers CNRS, 2005.

Promis, José, "Poética de Roberto Bolaño". *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa H. Santiago de Chile: Frasis editores, 2003: 47-65

Ventura, Antoine, "De la fragmentation et du fragmentaire dans l'oeuvre narrative de Roberto Bolaño". *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Eds. Karim Benmiloud et Raphaël Estève. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2007: 187-219